

La observación recíproca. Nueva interpretación de *Duelo a garrotazos*

CARLOS FORADADA*

Resumen

*Tras la muerte de Francisco de Goya, los comentaristas de su obra aderezaron el relato de su crítica abundando sobre el talante romántico del autor. Este aspecto, por lo demás literario, desvió la atención sobre los verdaderos contenidos de su obra, y ha influido como una rémora en la interpretación posterior de la misma. Sin embargo, la pátina romántica vertida sobre la figura y la obra del pintor no sólo se ha llevado a cabo desde el ámbito literario, sino igualmente desde los pinceles del propio restaurador de las Pinturas Negras, Salvador Martínez Cubells, tal y como se desprende del estudio de *Duelo a garrotazos* en las fotografías de Juan Laurent que aportamos en este artículo. El esclarecimiento de los contenidos originales de la obra llevado a cabo en la investigación de dichas fotografías, altera sustancialmente la naturaleza de la escena representada, y abre un nuevo horizonte para su interpretación que implica un cambio de paradigma con respecto a la consideración tradicional de las Pinturas Negras de Goya, tal y como adelantamos en este trabajo.*

Palabras clave

Goya, Pinturas Negras, fotografías de Laurent. Duelo a garrotazos.

Abstract

*Following the death of Francisco de Goya, the commentators of his work embellished its critical side by elaborating upon the artist's more romantic character. This aspect, largely literary, served to divert attention away from the true content of his work, and has hindered and interfered with its subsequent interpretation. However, the romantic sheen poured over the figure of the painter and his work was not only carried out in the literature on Goya, but also with from the very brushstrokes of the restorer of the Black Paintings, Salvador Martínez Cubells, as is made clear in the study of *Duel with Cudgels* from the photographs taken by Juan Laurent, provided in this article. The clarification of the original contents of the work, obtained through the investigation of said photographs, substantially alters the nature of the scene represented in this painting, and opens up a new horizon for its interpretation which in turn implies a paradigm shift with regards the way in which Goya's Black Paintings are traditionally considered, as we reveal in this study.*

Key words

*Goya, Black Paintings, photographs by Laurent, *Duel with cudgels*.*

* * * * *

* Profesor del Área de Pintura en la Titulación de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Investiga Arte Contemporáneo y Prehistoria. foradada@unizar.es

La observación recíproca. Nueva interpretación de *Duelo a garrotazos*

El argumento del duelo había formado parte del repertorio de contenidos en algunas obras de Francisco de Goya, tal y como figura en la serie de seis dibujos¹ realizados con aguada sepia, y reunidos en el *Álbum F*. Sin embargo, en el óleo de *Duelo a garrotazos* realizado en la pared de su Quinta entre los años 1819 y 1824, el pintor prescindió deliberadamente de cualquier detalle que pudiera establecer la escena en un lugar o periodo determinados. Si el procedimiento habitual del duelo a muerte relatado en su obra gráfica —con la indumentaria y las armas adecuadas a esta tradición— confiere a la serie una cierta ironía por la distancia que separa a su autor y, por delegación, al espectador del conflicto representado, no sucede lo mismo en el duelo elaborado en la pared de su propia estancia. A diferencia de los trabajos anteriores, donde el ángulo perspectivo favorece también nuestro distanciamiento como espectadores, en la pintura de la Quinta del Sordo el punto de vista asignado al espectador nos ubica en el escenario de los contendientes, es decir, pisando el mismo terreno que sus protagonistas.² Pero también las dimensiones de la obra, que originalmente eran superiores a las actuales de 125,1 x 261 cm., contribuyen a ello, al tiempo que son aprovechadas por Goya con este propósito. Sin embargo, antes de analizar los efectos que para el espectador implica esta singular configuración de la obra, debemos atender a los nuevos hallazgos que se desprenden de nuestro análisis de *Duelo a garrotazos*, tal y como revelan las fotografías de Juan Laurent realizadas en la Quinta del Sordo cuando las *Pinturas Negras* se hallaban todavía sobre sus muros, puesto que los contenidos que originalmente configuraban la escena representada por Goya alteran sustancialmente algunos aspectos fundamentales para la posterior interpretación de la obra.³

¹ GASSIER, P. y WILSON, J., *Vida y obra de Francisco Goya*, Barcelona, Juventud, 1974, p. 234 (GW 1.438-1.443). Véanse igualmente las litografías realizadas en el taller litográfico de José María Cardano, abierto en Madrid en 1819: *Duelo a la antigua*, 1819 (GW 1.644), *El duelo*, 1820-24 (GW 1.653), o la realizada posteriormente en Burdeos: *El duelo*, 1824-25 (GW 1.702).

² Este efecto creado por Goya en sus escenas ha sido señalado por V. Bozal en la disposición compositiva de otras obras del pintor: *somos los que estamos al pie de la tarima en la que varios hombres han sido agarrotados, nos encontramos en la misma cueva en la que se producen los fusilamientos* (BOZAL, V., *Pinturas negras de Goya*, Madrid, Tf. editores, 1997, p. 20).

³ Los nuevos hallazgos obtenidos en el análisis de las fotografías de Laurent fueron llevados a cabo en el proceso de la investigación que dio lugar a la tesis doctoral *La implicación del espectador en el espacio pictórico de las Pinturas Negras de Goya. Recursos, técnica y procedimientos*. U. P. V., mayo de 2010. Dichos hallazgos, así como el análisis técnico de la obra original en relación a su actual estado, han sido publicados en FORADADA, C., “Los contenidos originales de las *Pinturas Negras* de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso”, *Goya*, 333, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, octubre-diciembre de 2010, pp. 320-339. Sin embargo, quedaba pendiente el esclarecimiento de las consecuencias que implican para la interpretación de *Duelo a garrotazos* las variables observadas en las fotografías de Laurent, tal y como detallaremos en los siguientes contenidos.

1. La pintura en las radiografías y en las fotografías de Laurent

El paisaje que ofrece la pintura actualmente corresponde en líneas generales al que muestran tanto la radiografía de la obra como la fotografía de J. Laurent. No obstante, los análisis realizados por Carmen Garrido indican que dicho paisaje fue repintado prácticamente en su totalidad sobre la pintura original, puesto que gran parte de él se perdió en proceso de extracción de la obra. Debido a ello, su radiografía muestra numerosas pérdidas de pintura que se extienden por toda la superficie del cuadro.⁴ Las mayores modificaciones se aprecian en el cielo —sobre las cabezas de los protagonistas—, pero especialmente en el suelo sobre el que se disponen las figuras. Los personajes están realizados con una ligera capa de pintura sobre el fondo y presentan abundantes repintes. Sobre este aspecto, hay que tener en cuenta que la figura que nos dirige su mirada desde la fotografía de Laurent [fig. 1] sufrió la mayor parte de los repintes en su cabeza y en el garrote.

Nigel Glendinning comentó diversos cambios cuando analizó la obra en dicha fotografía. Se trata de alteraciones en los realces del personaje de la derecha y en la configuración del arma esgrimida por la figura que ocupa el extremo izquierdo de la composición, según miramos el cuadro. El investigador llamó igualmente la atención sobre el ligero recorte que sufre la obra en la parte superior de la pintura, y en la zona inferior señaló que las piernas de los personajes aparecen menos hundidas en

Recordemos, por otro lado, que Juan Laurent fotografió las *Pinturas Negras* en la Quinta del Sordo antes de su extracción de las paredes que las albergaban, que se inicia a partir de 1873 por orden del entonces propietario del inmueble, el barón Frédéric Émile d'Erlanger. Sin embargo, Yriarte indica en su libro publicado en 1867, después de su visita a la Quinta de Goya, que el propietario de la casa entre los años 1863 y 1866, Rodolfo Coumont, *ha hecho fotografiar esta obra totalmente desconocida y nos la ha comunicado* (YRIARTE, C., *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les esux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*, París, 1867, Edición bilingüe, traducción de Enrique Canfranc y Lourdes Lachén, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1997, p. 245). De modo que dichas fotografías podrían responder igualmente a J. Laurent, puesto que ya se había instalado en Madrid, a pesar de que diversos autores han considerado su presencia en la capital española sólo a partir de la posterior sociedad establecida como *J. Laurent y Cía.*, en 1870. Tal y como ha señalado Glendinning: *la firma de Laurent se convirtió en Cía. en 1870 cuando llevaba trabajando en Madrid unos diez años* (GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1983, p. 317).

⁴ Tal y como indica textualmente Garrido: *el paisaje que contemplamos hoy sigue, en líneas generales, al que vemos en la radiografía, y las modificaciones y densidades raras que se observan son debidas a los numerosos rotos que cubren no menor número de pérdidas de pintura, haciendo que la escena nos llegue un tanto desfigurada, al transformarse en numerosas partes la textura de la pincelada de Goya*. Al respecto, debemos señalar que en dichas radiografías realizadas sobre la obra, no aparece el menor rastro de las briznas de hierba elaboradas por Goya en el plano del suelo de la escena, puesto que desaparecieron en el mismo proceso de extracción de la obra. Las radiografías no muestran, por tanto, la obra original en su integridad, sino lo que quedó de ella tras dicho proceso de extracción. Por su parte, las dos figuras están realizadas por medio de una ligerísima capa sobre el fondo y llenas de numerosos repintes (GARRIDO, C., "Algunas consideraciones sobre la técnica de las *Pinturas negras* de Goya", *Boletín del Museo el Prado*, V, 13, Madrid, 1984, p. 15).

la fotografía de Laurent.⁵ Sobre este último aspecto, conviene tener en cuenta el testimonio del propio Charles Yriarte, publicado en 1867 tras su visita a la Quinta del Sordo, puesto que comenta textualmente, cuando describe la parte inferior de ambos personajes, que la *pantorrilla poco marcada, desaparece en la hierba*.⁶ En las fotografías de la pintura original que aportamos en nuestro estudio podemos advertir sin dificultades las briznas de hierba, señaladas por Yriarte, en la parte inferior del cuadro, de modo que hay que considerar que este elemento, la vegetación, es el que realmente ocultaba los pies de los protagonistas en la versión original pintada por Goya.

Sin embargo, habíamos aceptado y, por tanto, valorado las *Pinturas Negras* —y con ellas *Duelo a garrotazos*— en función del estado actual que presentan las obras, tal y como se conservan en el Museo del Prado. De manera que la capa de tierra aportada por Cubells en el proceso de restauración enterró las piernas de los contendientes prácticamente hasta sus rodillas, de tal modo que modificó ampliamente la naturaleza de la obra, pero de manera muy especial el alcance del suceso representado en ella. Para entender este cambio obrado por el restaurador en los contenidos de la escena, debemos analizar el contexto en el que se produce, puesto que de él se desprenden algunos elementos de juicio que nos permitirán esclarecer las razones que subyacen a tal decisión.

2. La pátina romántica en la obra de Goya

La reinterpretación de la pintura llevada a cabo por Martínez Cubells nos resulta hoy incomprensible, si tenemos en cuenta el respeto que los criterios de restauración actuales confieren a los contenidos originales de las obras, pero durante el siglo XIX no se consideraba tanto el punto de partida, cuanto el resultado final de las restauraciones. A ello debemos añadir la singular naturaleza de las *Pinturas Negras*, que en modo alguno se adaptaron a los cánones vigentes en este periodo. Recordemos que el propio Charles Yriarte consideró estas pinturas parietales como estudios previos de posteriores obras realistas, es decir, como trabajos no concluidos por su autor.⁷

⁵ GLENDINNING, N., "The Strange Translation of Goya's 'Black Paintings'", *The Burlington Magazine*, CXVII, 868, Londres, 1975, p. 469.

⁶ YRIARTE, C., *op. cit.*, p. 287. Recordemos que Glendinning ya señaló este comentario realizado por Yriarte y, por tanto, la posibilidad de que este elemento, la hierba, fuera el que realmente cubría el suelo de la escena (GLENDINNING, N., "The Strange Translation...", *op. cit.*, p. 469).

⁷ Este aspecto fue indicado por Glendinning, cuando comentó que Yriarte no consideraba las *Pinturas Negras* en absoluto, una obra pulida y terminada, sino bocetos preliminares de obras realistas. *Se ve*

Sin embargo, consideramos que hubo otros factores que se añadieron a la incapacidad, por parte de Martínez Cubells, para reproducir el manto de hierba pintado por Goya —que se resistió a abandonar su pared original en el proceso de extracción de la obra—, puesto que los contenidos aportados por el restaurador conllevan un cierto carácter literario que estaba precisamente de moda en este periodo. Sobre este aspecto, hay que tener en cuenta el marcado sesgo romántico con el que era recibido el arte español en Francia y, por extensión, en gran parte de la Europa de este periodo, y que el propio barón Frédéric Émile d'Erlanger, el propietario de la Quinta del Sordo que ordenó a Salvador Martínez Cubells la extracción y la restauración de las *Pinturas Negras*, era un banquero afincado en París, aunque no podemos afirmar que D'Erlanger tuviera conocimiento de los cambios obrados en la restauración de las obras.⁸ En todo caso, dichas variables abundaron, de hecho, sobre el talante romántico del autor y de su propio país, ampliamente difundido por los comentaristas de la obra de Goya tras su muerte.⁹ También hay que considerar que en estas fechas los *Caprichos* de Goya se habían distribuido por una buena

en dificultades para probar el realismo de las mismas y sin embargo intenta englobarlas dentro de esa categoría académica cuando enjuicia el conjunto (GLEDINNING, N., *Goya y sus críticos...*, op. cit., pp. 107-108). En este sentido, resulta revelador el comentario realizado por Yriarte en 1867 a propósito de la pintura de *El Perro*, puesto que considera que la obra *no está terminada. La superficie es gris; se ve una cabeza de perro que parece luchar contra la corriente; pero no hay ninguna explicación y el esbozo está apenas preparado* (YRIARTE, C., op. cit., p. 247).

⁸ Tras el arranque y la posterior restauración, el barón D' Erlanger trasladó cinco de las *Pinturas Negras* a París. En 1878 se exhibieron en el Palacio del Trocadero durante la Exposición Universal de la capital francesa, y su impacto, del todo incierto, fue relatado en *La Ilustración Española y Americana*, donde se indica textualmente: *la casa Erlanger de París, que por cierto negocio que con España tuvo, es raro que haya presentado algo en la sección de España, nos ha remitido unos frescos de Goya para casi todo el mundo desconocidos (...) Pertenecen indudablemente al orden de sus aguas fuertes, fantasías extrañas llenas de malicia y de intención sobre las cosas y personajes de su tiempo, que parecen pesadillas de un espíritu soñador é inquieto. No tienen corrección ni casi tienen estilo; la imaginación tiene que adivinar lo que no ven los ojos (...). Los impresionistas de París quizás se inspiraron en estas obras de Goya para fundar escuela* [ESCOBAR, A., "La Exposición Universal de París", *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, julio, 1878, pp. 43-44]. Sin embargo, la Quinta del Sordo y sus casi diez hectáreas de tierra sólo eran, en realidad, una pequeña parte de un ambicioso proyecto de urbanización. Tal y como señaló Nigel Glendinning en su Discurso inaugural en el Queen Mary Collage, el 13 de noviembre de 1975, Frédéric Émile d'Erlanger, Cónsul General de Grecia en París y gerente único del Banco Émile Erlanger de París, adquirió toda la zona oeste de Madrid en manos del anterior propietario, Segundo Colmenares, de manera que quizás pudo especular con la atracción que la zona oeste había generado en el desarrollo de otras ciudades, tal y como realizó con éxito en otros lugares: *perhaps the Baron bought Goya's house and the land around it as a property speculation, on the assumption that the area was due for development; for he apparently thought that the magnetic pull of cities was to the west, and he had made a profit on West End property elsewhere* (GLEDINNING, N., *The Interpretation of Goya's Black Paintings. The Inaugural Lecture*, Londres, Queen Mary College, University of London, 1977, pp. 3-4). Tras la muerte del barón en 1911, los hijos y nietos de éste comenzaron a vender dicho terreno en lotes entre 1911 y 1912. La Quinta del Sordo fue demolida en el verano de 1909; véase el Archivo Municipal de Madrid donde se indica dicho derribo, en BATICLE, J., *Goya*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 294 y 356.

⁹ Tal y como señala Glendinning: *los románticos siembran la biografía de Goya con anécdotas inverificables las más de las veces* (GLEDINNING, N., *Goya y sus críticos...*, op. cit., p. 100).

parte de Europa, y que *El retrato de Asensi*, realizado por el pintor a su amigo Asensio Juliá, había estado expuesto en la famosa Galería española de Luis Felipe, abierta en el Museo del Louvre de París entre los años 1838 y 1848, aunque considerado como un autorretrato de Goya.¹⁰ Por esta razón, podemos considerar que los aspectos literarios vertidos tanto en la obra como en la propia figura de su autor durante el siglo XIX, no sólo se llevaron a cabo desde dicho ámbito literario, sino igualmente desde los pinceles del mismo restaurador de las *Pinturas Negras*. De modo que éste, a su vez, contribuyó con sus aportaciones a difundir una imagen poco civilizada de nuestro país que, por otro lado, resultaba ciertamente exótica para un coleccionismo europeo ávido de nuevas sensaciones.

Pero la pátina romántica que ha cubierto la figura y la obra del pintor se ha extendido, como una rémora, prácticamente hasta nuestros días. Debido a ello, las modificaciones obradas por Cubells en la configuración de *Duelo a garrotazos* han determinado, en gran medida, su posterior interpretación. A ello contribuye igualmente el hecho de que Goya evitó la asignación de títulos para las obras de su Quinta, tal vez como medida de precaución, teniendo en cuenta la fragilidad política del breve y convulso periodo denominado Trienio Liberal y la amenaza de que la Inquisición fuera restablecida nuevamente si los liberales fracasaban. De modo que actualmente disponemos únicamente de tres fuentes documentales directas de la obra, tal y como se hallaba en el soporte original. La primera de ellas, la ofrece el inventario sobre las pinturas de la Quinta del Sordo realizado por Antonio Brugada inmediatamente después de la muerte de Goya, según algunos autores. Sin embargo, J. Baticle considera probable que Brugada redactara dicho inventario en 1823, cuando Goya donó la Quinta del Sordo a su nieto Mariano.¹¹ La segunda fuente la hallamos en

¹⁰ Véase BATICLE, J. y MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, París, Ministère de la Culture-Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981. En relación a la literatura romántica vertida sobre el pintor durante el siglo XIX, destacaremos al barón Taylor, comisionado por Luis Felipe para la adquisición de pintura española (TAYLOR, I. J. S., *Voyage pittoresque en Espagne et Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger a Tétuan*, París, Librairie de Gide Fils, 1826, pp. 115-116). Véase también la percepción romántica de la obra de Goya en las publicaciones de Gautier, en GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos...*, *op. cit.*, pp. 90-95. Al respecto de Gautier su obra *Voyage en Espagne*, París, 1843 y 1864, ha sido traducida en GAUTIER, T., *Viaje por España*, Barcelona, Taifa, 1985. Véanse igualmente los comentarios de Gautier sobre la obra de Goya en CALVO SERRALLER, F., "Goya y el mundo contemporáneo", en AA.VV., *Goya*, Madrid, Caja Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002, p. 376. Del mismo autor, *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, y "La imagen romántica de España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 332, 1978, pp. 240-260.

¹¹ Brugada ubica esta obra en primera planta de la Quinta del Sordo, bajo el nombre de: *Dos forasteros*. Según Baticle, Brugada poseía una finca en Carabanchel, junto a la Quinta del Sordo, en 1818. Por ello considera que bien pudo redactar el inventario en 1823 a petición de Goya, dado que en 1828 Brugada, exiliado en Burdeos, no viajó a España. BATICLE, J., *Goya...*, *op. cit.*, p. 304. Véase BRUGADA, A., "Inventario de las pinturas y objetos dejados por Goya a su hijo Francisco Javier", 1828.



Fig. 1. F. Goya. Duelo a garrotazos (detalle), fotografía de J. Laurent, 1866-73. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, M.º de Cultura y el NIM.

el libro publicado por Charles Yriarte en 1867 tras su visita a la Quinta del Sordo, tal y como se ha indicado anteriormente, donde ofrece una detallada relación tanto de las obras como de su ubicación original.¹² A estas fuentes debemos sumar la descripción de las obras realizada por P. L. Imbert cuando visitó la casa en 1873, pero no detalla la ubicación precisa de algunas de las pinturas, y en relación a *Duelo a garrotazos* afirma que se trata de *dos gallegos*, de manera que no añade nueva información más allá de la indicada anteriormente por Yriarte.¹³

Por su parte, en enfoque iconológico ofrecido por diversos autores durante la segunda mitad del siglo XX, abunda sobre el carácter concluyente de la escena, en función del plano de tierra aportado por Martínez Cubells que atenaza a los contendientes de tal modo que los condena necesariamente a matarse.¹⁴

3. La interpretación de la pintura original

Por este motivo, pueden resultar particularmente esclarecedores —y también necesarios— los diferentes hallazgos llevados a cabo en nuestra investigación sobre las fotografías de Laurent. La versión elaborada por Cubells en *Duelo a garrotazos* implica, tal y como habíamos aceptado, la representación de un duelo que necesariamente debe concluir con la muerte de uno de los contendientes. Sin embargo, este certero anclaje en la tragedia que observamos actualmente, ya ha dejado de ser concluyente, es decir disyuntivo para los combatientes, cuando observamos la pintura —tal y como fue elaborada por Goya— en la fotografía de Laurent. Por el contrario, dicha fotografía revela que las piernas de los protagonistas no están semienterradas y que, de hecho, se desplazan libremente sobre

Figura incompleto en X. Deparmet Fitz-Gerald, 1950, I, pp. 40 y 53-54. El inventario de Brugada fue reproducido en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. y DE SALAS, X., *Goya y sus Pinturas negras en la Quinta del Sordo*, Barcelona, Vergara; Milán, Rizzoli, 1963, pp. 71-72. También figura reproducido en GASSIER, P. y WILSON, J., *op. cit.*, Apéndice VI, pp. 384-385.

¹² Yriarte en 1867 denomina en su libro a los protagonistas de *Duelo a garrotazos* como cuidadores de ganado o vaqueros: *Les Gardeurs de boeufs*, e indica la presencia de *dos hombres mal vestidos, dos boyeros que se golpean con furor, armados con terribles garrotes (...)* *La tradición dice que los luchadores son gallegos* [YRIARTE, C., *op. cit.*, p. 287].

¹³ Imbert publicó el mencionado trabajo dos años más tarde en París, donde relata su impresión sobre la Quinta del Sordo en el apartado "Autour de Madrid" (IMBERT, P. L., *L'Espagne; splendeurs et misères: voyage artistique et pittoresque*, París, Plon, 1875. Traducido parcialmente en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. y DE SALAS, X., *op. cit.*, pp. 87-88).

¹⁴ Véase ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "El Saturno y las Pinturas Negras de Goya", *Archivo español de Arte*, XXXV, 138, 1962, pp. 173-177; SEBASTIÁN, S., "Interpretación iconológica en las Pinturas negras de Goya", en *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, Zaragoza, Guara, 1980, pp. 126-135, y MOFFITT, J. F., "Hacia el esclarecimiento de las *Pinturas negras* de Goya", *Goya*, 215, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1990, pp. 282-293.

el escenario del duelo alterando la disposición del manto vegetal, como podemos observar en la inclinación de la hierba que sigue el movimiento de la pierna derecha del personaje que nos mira [fig. 2]. Este aspecto conlleva un cambio fundamental en la consideración de la obra, pues otorga al conflicto un carácter circunstancial que bien puede prolongarse en el tiempo, a pesar de la contundencia del enfrentamiento. Debido a ello, la naturaleza de la escena —hasta ahora concluyente— deviene por el contrario dialéctica en la versión original representada por Goya, si tenemos en cuenta las derivas que implica este nuevo escenario para sus protagonistas, y que la victoria de cualquiera de los contendientes tendrá, en todo caso, un carácter eventual.

Sin embargo, hay otros elementos que añaden matices de interés a la naturaleza del conflicto. Queremos llamar la atención sobre la flor blanca que lleva en su solapa el personaje ubicado a la izquierda de la composición, según miramos el cuadro. Tras el proceso de restauración dicho elemento fue eliminado, pero esta flor —inadvertida para la crítica debido al mal estado de la fotografía— confiere determinadas connotaciones a la escena que consideramos de utilidad. Tanto el gesto como la mirada de quien la lleva son los de un hombre contrariado. Por su parte, el color blanco en nuestra tradición es el símbolo de la pureza, de ahí su presencia en las ceremonias nupciales. Por este motivo, podemos considerar que dicho protagonista luce el distintivo de un reciente enlace, puesto que el paisaje no contiene las señales de un entorno laboral sobre el que Goya nos habría ofrecido, tal y como hacía habitualmente, algo más que unos rebaños pastando en la lejanía. Tampoco es verosímil la figura del vaquero con un clavel o rosa blanca en la solapa mientras cuida el ganado, tal y como sugirió en su momento Ch. Yriarte.¹⁵ Vienen de otro lugar, y este no es un escenario laboral, sino el inopinado marco de su tragedia.

En este contexto, llama poderosamente la atención que en *Duelo a garrotazos* hallemos dicho detalle, la flor blanca, que Goya elaboró con una clara intención, si tenemos en cuenta la absoluta austeridad que envuelve la escena y el protagonismo que ello confiere a este pequeño distintivo. Por otro lado, y debido a los desórdenes sociales que asolaron España en este periodo, coincidente en gran medida con el denominado Trienio Liberal (1820-1823), ha sido ampliamente considerado el reflejo de las disputas llevadas a cabo entre los liberales, por un lado, y los absolutistas, por el otro, que hallarían de este modo su representación en los contendientes de la escena.¹⁶ Recordemos que este breve periodo

¹⁵ YRIARTE, C., *op. cit.*, p. 287.

¹⁶ Tal y como indica Bozal: *nunca se había representado con tanta dureza el espíritu de discordia, de*



Fig. 2. F. Goya. Duelo a garrotazos (detalle del suelo de la escena), fotografía de J. Laurent, 1866-73. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, M.º de Cultura y el NIM.

liberal llegó a su fin tras el Congreso de Verona y la posterior entrada en España de las tropas del duque de Angulema —los Cien Mil Hijos de San Luis—, que pasaron por Madrid en el mes de mayo de 1823, para liberar a Fernando VII en Cádiz, donde estaba retenido por la Milicia Nacional, en el mes de agosto de ese mismo año.¹⁷

Pero volvamos a los protagonistas de esta escena, y a la razón que subyace al aspecto ciertamente urbano del personaje vestido con camisa blanca y chaleco y pantalón negros, cuando lo comparamos con el as-

guerra civil (BOZAL, V., *Pinturas negras... op. cit.*, p. 79). En relación a la identidad de los contendientes, Bozal ha indicado, aunque con ciertas reservas, la hipótesis del enfrentamiento entre la España vieja y la joven, y el hecho de que el hombre mayor, barbado, sea el que está sangrando, podría inclinarnos a afirmar que se trata de la España vieja que muere ante el empuje de la joven y nueva. Ignoro hasta qué punto una concepción como esa proyecta sobre la pintura perspectivas que le son ajenas y por eso, tras mencionarla, prefiero dejarla a un lado (Francisco Goya. Vida y obra, Madrid, Tf. editores, 2005, vol II, pp. 262-263).

¹⁷ En 1822 las decisiones del Congreso de Verona encargan a Francia intervenir en España para restablecer a Fernando VII con todos sus derechos de monarca absoluto. La expedición de las tropas francesas se inició el 7 de abril de 1823 al cruzar el Bidasoa, para finalizar cerca de Cádiz con la toma del Trocadero el 31 de agosto, sin encontrar a penas resistencia.



Fig. 3. F. Goya. *La Verdad asediada por las fuerzas del mal*, (obra y detalles), Álbum F, 1812-23. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

pecto sin duda más rural de su compañero, tal y como indica la perfecta integración con el paisaje de este último. Por otra parte, si consideramos también la disposición corporal de ambas figuras, hallamos a un personaje descubierto, en oposición al gesto de protección que finalmente enmascara el rostro de su compañero, de modo que podemos interpretar dichas actitudes dentro de las dos categorías que Goya trae a colación en las obras de este periodo, es decir, la transparencia y el enmascaramiento de sus personajes, ampliamente representados en su producción gráfica y calcográfica. También es preciso tener en cuenta que dicha dialéctica está presente en la mayor parte de los trabajos destinados a la figura alegórica de la Verdad, claramente asociada con la Razón y, por extensión, con la propia Constitución de Cádiz ya en sus últimas versiones, sirvan de ejemplo los dibujos de *Lux ex tenebris*, *El triunfo de la justicia* (Álbum C), *La Verdad asediada por las fuerzas del mal* [fig. 3], o las estampas *Murió la Verdad, Si resucitará?* y *Esto es lo verdadero*, n.ºs 79, 80 y 82 de los *Desastres*.

Bajo este razonamiento, y en la medida en que ambas categorías están presentes en la mayor parte de los trabajos que el pintor realiza al margen de los encargos, no es aventurado pensar que Goya pudo realizar una nueva versión de esta dialéctica en *Duelo a garrotazos*. El enmascaramiento que envuelve y asedia a la figura de la Verdad, tal y como apreciamos en *La Verdad asediada*, está presente en la escena que nos ocupa, asediando

—ahora de un modo más directo— a la figura portadora del color distintivo de la Verdad, es decir el blanco, según las indicaciones de Ripa observadas por Goya en las anteriores versiones de esta alegoría.¹⁸ Si consideramos esta circunstancia, la flor blanca en la solapa del personaje sólo puede indicar su reciente e incierto enlace nupcial, a juzgar por la actitud de su adversario. Pero ¿quién es la desposada de este infeliz matrimonio? o, dicho de otro modo, ¿con quién han establecido su enlace los partidarios de la Verdad en este preciso momento? Sin lugar a dudas, se trata de los liberales, en función de los motivos señalados, y la desposada necesariamente es su propio país, es decir, la España asediada en estas fechas por los partidarios del régimen absolutista. Ello implicaría que la escena representada establece una cierta relación con el momento en el que las tropas del duque de Angulema pasaron por Madrid, en mayo de 1823, puesto que Goya se encontraba precisamente en su Quinta. Hay que tener en cuenta que en estos momentos la balanza política se está inclinando definitivamente del lado de Fernando VII, pues los Cien Mil Hijos de San Luis apenas hallaron resistencia en la capital española. Esta circunstancia también otorga una cierta coherencia al aspecto asignado por Goya al personaje que lleva la flor blanca, puesto que está encajando la mayor parte de los golpes, en relación a su adversario, más entero y decidido.

Pero prestemos atención a las obras de gran formato que acompañaban a *Duelo a garrotazos* en el primer piso de la casa, puesto que de ellas se desprenden algunos elementos de juicio que serán de utilidad para la interpretación del contexto que envuelve la escena. Lo sucedido en estas fechas —la primavera de 1823— otorga carta de naturaleza a las tropas desplegadas por Goya a los pies del paisaje de *Asmodea*. Recordemos que en la sala del primer piso de la Quinta el pintor elaboró, junto a *Duelo a garrotazos*, la pintura de *Átropos o Las Parcas* en la misma pared, y frente ellos el *Paseo del Santo oficio* y *Asmodea*. Se trata, sin lugar a dudas, de la representación del escenario político y social que vive España durante el incierto Trienio Liberal, de modo que esta sala nos revela sus imágenes como si de una cámara oscura se tratara, donde las ventanas proyectan sobre sus muros lo que se halla en el espacio exterior. Por un lado los personajes ya obsoletos de la Inquisición, representados con la indumentaria propia del siglo XVII en *Paseo del Santo Oficio*, y frente a ellos *el duelo* que vive la España reformista en manos de un reavivado Antiguo Régimen, apoyado —ahora— por las monarquías europeas. Del otro, la confirmación de los presagios encarnados en los Cien Mil Hijos de San Luis a los pies de *Asmodea*, y enfrente las consecuencias previsibles que

¹⁸ RIPA, C., *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, vol. II, pp. 391-393.

dicha ocupación traerá para las libertades conquistadas, tal y como se representa en la figura presa y maniatada por *Las Parcas*.

El ejército desplegado en *Asmodea* se ha relacionado, tradicionalmente, con la resonancia de la Guerra de la Independencia en la memoria del pintor, que bien pudiera ser el motivo de dicha representación.¹⁹ Sin embargo, lejos ha quedado ya —en mi opinión— el escenario traumático que Goya vio por primera vez durante su viaje a Zaragoza, en el otoño de 1808, aunque no sus consecuencias. Hay que tener en cuenta que durante el periodo en el que Goya residió en su Quinta, concretamente en el año 1823, dos ejércitos abandonaron Madrid para dirigirse al sur de la península. De manera que el pintor necesariamente tuvo constancia de ellos, si consideramos que su nueva residencia se hallaba al sudoeste de Madrid, pasado el puente de Segovia, y que dichos ejércitos transitaban durante varios días debido al ingente número de sus integrantes, especialmente en las tropas del duque de Angulema. El primero de ellos, formado por los liberales del Gobierno constitucional con la Milicia Nacional, partió de Madrid camino de Sevilla el día 20 de marzo llevándose a Fernando VII.²⁰

Sin embargo, los dos soldados apuntando con sus fusiles al convoy en el extremo inferior de la pintura de *Asmodea* sugieren —teniendo en cuenta la posición política de Goya— que se trata de las tropas del duque de Angulema, que en el mes de mayo siguieron el mismo camino que las anteriores para rescatar a Fernando VII. Las plumas rojas que llevan los personajes agazapados en el primer plano de la escena era un distintivo propio de los soldados españoles ya en la Guerra de la Independencia y, en todo caso, los uniformes y los distintivos como el mencionado no sufrieron apenas transformaciones durante el Trienio Liberal, cuya presencia revela igualmente la fotografía tomada por Laurent. De hecho, el

¹⁹ Queremos llamar la atención sobre el pequeño boceto, n.º 4 [fig. 4], de Francisco de Goya: Estudio para *Asmodea*, 1820-1823, óleo sobre tela, 20 x 48,5 cm. (GW 1.628 b), debido a su extraordinaria belleza, pero también porque a diferencia del resto de los estudios previos de pequeño formato aparecidos, el de *Asmodea* revela cambios significativos en la actitud de la figura femenina que lo alejan definitivamente de la sospecha de una posible copia realizada sobre el original. Asimismo, la factura de su ejecución, de gran destreza, indica una primera aproximación a la dramaturgia de la escena realizada por el propio Goya. Recordemos el comentario realizado por Xavier de Salas a propósito de estos bocetos considerados por Brugada en su inventario de la Quinta: *la difícil comprensión de su significado, no implica que surgiesen a medida de su realización, sin que realizara estudios previos. En el inventario que estableció Brugada después de su muerte están reseñados hasta siete bocetos de pequeño tamaño, que indican que preparó esta decoración con cuidado —como todo lo que emprendía—* (DE SALAS, X., Goya, Milán, Arnoldo Mondadori Editore; Barcelona, Compañía Internacional Editora, 1978, p. 147).

²⁰ Tal y como indica Mesonero Romanos, quien formó parte de dicho grupo: *acórdese formar un inmenso convoy (...) bajo el mando del ministro de la guerra, don Estaban Sánchez Salvador, y la custodia de parte de la Milicia Nacional que aún quedaba en Madrid* [DE MESONERO ROMANOS, R., *Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1967, vol. I, p. 22].



Fig. 4: 1. F. Goya, *Boceto de Asmodea (detalle)*, 1819-1823. París, colección particular.
 2. F. Goya, *Asmodea (detalle)*, 1819-1823. Fotografía de J. Laurent. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, M.º de Cultura y el NIM.
 3. F. Goya, *Asmodea (detalle)*, 1819-1823. Madrid, Museo del Prado.
 4. F. Goya, *Boceto de Asmodea*, 1819-1823. París, colección particular.

17 de septiembre de este año Francisco de Goya, como medida de precaución ante una posible confiscación de bienes, decide legar la Quinta a su nieto Mariano, a pesar de que era menor, alegando *dar una prueba del cariño que profesa a su nieto*.²¹

Se trata, por tanto, de una serie de acontecimientos que están provocando un vuelco radical no sólo en la vida del propio pintor, sino igualmente en la de sus seres más allegados, como es el caso de su compañera Leocadia Zorrilla y de la hija de Leocadia, Rosario Weiss, pero especialmente del segundo de los hijos de ésta, Guillermo Weiss, perseguido por las disposiciones de Fernando VII, tras la derrota del Gobierno Constitucional, por haber estado afiliado en la Milicia Nacional.²² De hecho, como es sabido, Leocadia y sus hijos acompañarán a Goya durante los últimos años de su vida en Burdeos. Pero también el hecho de que estas circunstancias estén afectando de un modo tan directo al pintor y a su círculo más estrecho, es un motivo que finalmente da coherencia a la representación de dichos avatares en las paredes de su Quinta. No obstante, si bien la interpretación de los personajes de *Duelo a garrotazos* en función del contexto político y social de este periodo otorga un sentido a la caracterización asignada por Goya a ambos contendientes, lo que pone de relieve esta escena va más allá de los episodios puntuales vividos en dicho periodo, puesto que la dialéctica entre la Ilustración y el Antiguo Régimen, entre lo abierto y lo cerrado, entre la luz y la oscuridad o, dicho de otro modo, entre la transparencia y el enmascaramiento de las verdaderas intenciones, es un aspecto que no sólo continúa presente, sino que finalmente ha definido nuestra época contemporánea, tal y como ha demostrado la historia hasta nuestros días.²³

Sin embargo, hay otras estrategias que merecen un atento análisis, puesto que la operatividad otorgada por Goya al diálogo establecido con el visitante de algunas escenas de las *Pinturas Negras*, conlleva un juego de transferencias que no limita su acción en el espacio representado y, por ello, trasciende las fronteras que tradicionalmente separaban la ficción de la realidad. Así, en *Duelo a garrotazos* el pintor incorpora al propio espectador como parte del conflicto representado, a través de la mirada descubierta en la figura que, ahora, nos observa tal y como veremos en el siguiente apartado.

²¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op. cit.*, p. 93. Véase AHPM, P.º 22.286, f. 99.

²² Guillermo, el hijo de Leocadia nacido en 1811, formó parte de la Milicia Nacional durante el Trienio Liberal y, por ese motivo, estaba perseguido por las disposiciones de Fernando VII, aunque, en realidad, se había afiliado en la Milicia infantil. Esta circunstancia bien pudo ser uno de los motivos por los que Goya y Leocadia decidieron abandonar España en 1824.

²³ Véanse, al respecto, las reflexiones de HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2003.

4. La interacción obra-espectador en *Duelo a garrotazos*

Si hablamos de la obra de Goya es debido al efecto que nos produce, es decir, a la experiencia estética que sólo las verdaderas obras de arte suscitan. Más allá del rigor histórico que conllevan como relato de lo sucedido en este periodo, teniendo en cuenta que otros grabadores y pintores representaron los mismos acontecimientos, los trabajos del pintor nos conmueven por diversas razones que merecen nuestro estudio. Aunque Goya sigue realizando numerosos dibujos, abandonará durante los primeros años de siglo XIX el género del Capricho, tal vez debido a las amenazas recibidas de la Inquisición. Pero hay otro factor determinante: la Guerra de la Independencia, que establece un momento de inflexión, al tiempo que desencadena cambios drásticos en su vida que finalmente repercuten sobre el enfoque de sus nuevos trabajos. Por este motivo, la sátira manifiesta en la serie los *Caprichos* realizada a finales del siglo XVIII ya no es apropiada en el nuevo escenario creado por la guerra, y la brutalidad de los acontecimientos —que el pintor sufre en primera persona— exige un relato de los hechos más realista y detallado. Sobre este cambio en el tratamiento de los contenidos, J. Vega advierte que Goya pretende implicar al espectador de otro modo.²⁴ Es preciso tener en cuenta que la condición verosímil de los *Desastres* señalada por J. Vega, distingue a los contenidos de esta serie y de gran parte de las *Pinturas Negras* de la sátira que envuelve a los *Caprichos*. Ya no se trata, por tanto, de una crítica elíptica, sino por el contrario de la cruda realidad con la que su autor impele deliberadamente nuestra mirada. A ello contribuye el hecho de que el Goya plantea la configuración de sus obras fuera del corsé que anteriormente implicaban los modelos compositivos externos, denominados *mecánicos*, frente a los que el pintor propone una configuración *orgánica* tanto en la configuración, como en la disposición sus personajes, de modo que éstos se expanden libremente desde el interior hacia el espacio exterior de la obra. En consecuencia, la composición de la escena viene determinada por la propia naturaleza de sus contenidos.²⁵ Goya busca, por tanto, la

²⁴ Esta nueva condición ha sido indicada por Jesusa Vega en los *Desastres de la Guerra*, y advierte que Goya implica al espectador con nuevas estrategias, puesto que pretende *en este caso mover el ánimo, conmover. Esto no es posible si no se muestra de forma verosímil y cercana, pues la reflexión se logra siempre que el espectador se detenga y dedique un tiempo a mirar, a contemplar lo que tiene delante* [VEGA, J., “Los Desastres de la guerra, un hito del arte contemporáneo”, en AA.VV., *Goya: Desastres de la guerra*, vol. I, *Desastres de la guerra. Estudios*, (textos de V. Bozal, C. Garrido y J. Vega), Barcelona, Planeta, 2008, p. 53].

²⁵ Por este motivo, los personajes de sus escenas, tal y como ha señalado Glendinning, *provocan un efecto extraordinariamente diferente si las comparamos con las pinturas con composiciones en las que se impone un modelo formal de tipo mecánico*. El investigador hace referencia al teórico del Romanticismo August Wilhelm Schlegel, que expresó su predilección por la forma “orgánica” frente a la “mecánica” en una de sus *Conferencias sobre arte dramático y literatura*, de la serie impartida en Viena en 1806. Los

inmediatez, y para ello debe liberar a sus imágenes no sólo del corsé compositivo, tal y como ha señalado Glendinning, sino igualmente de las propias estructuras narrativas que hasta ahora regían la configuración de los relatos. Sobre este aspecto pueden resultar esclarecedoras las reflexiones llevadas a cabo por otro contemporáneo de Goya, Friedrich von Schiller (1759-1805), que estudia precisamente las razones que subyacen a nuestra implicación en los contenidos de la tragedia. Ello sucede, tal y como indica el poeta y pensador alemán, cuando los contenidos incorporan *el presente vivo y la representación sensible inmediatos*, es decir, sin mediación de relato alguno.²⁶ La condición indicada por Schiller —como una de las claves de nuestra implicación en los sucesos de la tragedia— hallará un eco posterior en las reflexiones de Adorno, quien considera igualmente que la tarea encomendada a las obras de arte *consiste en hacerse conscientes de lo universal que late en lo singular*.²⁷ Sin embargo, este aspecto ya había sido indicado por el propio Goya cuando señaló que la pintura *reúne en un sólo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta esparcidos en muchos*.²⁸ Debido a ello, la pintura de *Duelo a garrotazos* no revela tanto individuos concretos o la propia naturaleza como espectáculo, cuanto las fuerzas y los impulsos que operan en la verdadera naturaleza humana.²⁹ Este aspecto distingue drásticamente lo representado en los *Desastres* y en las *Pinturas Negras* del enfoque ofrecido por otros pintores de sesgo romántico. En ellos, el contenido dramático de la obra empieza y termina en la propia pintura —como si de una vitrina se tratara— en la que *los implicados* siempre son otros. De modo que únicamente despierta la previsible empatía frente a un espectáculo que sabemos ficticio, dado que en todo momento se mantiene dentro de los límites de la propia narración.³⁰ De ahí la incontestable modernidad de estas obras, puesto

contenidos de esta conferencia se encontraban impresos en España en 1814, de modo que Goya pudo tener constancia de ellos, tal y como indica el citado autor (GLEDINNING, N., *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 97-100).

²⁶ Por esta razón, tal y como añade Schiller, *a estas imágenes les otorgamos verdad objetiva, porque coinciden con la naturaleza de todos los sujetos y, de esa manera, adquieren una universalidad y una necesidad tan rigurosas como si fueran independientes de cualquier condición subjetiva* [DE LA CALLE, R. (dir.), *Friedrich von Schiller: Seis poemas filosóficos y cuatro textos sobre dramaturgia y tragedia*, Valencia, MuVIM, 2005, pp. 111-113].

²⁷ ADORNO, T. W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1986, p. 116.

²⁸ CANELLAS LÓPEZ, Á., *Diplomatario de Francisco de Goya*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 328.

²⁹ Tal y como advierte V. Bozal, Goya representa la verdadera naturaleza *que habita y se oculta en el bajo la civilizada capa de humanitarismo y cultura, bajo la razón*. Donde el paisaje romántico establece distancias, Goya propone la proximidad con la naturaleza de un modo que transforma la elevación en hundimiento y, por tanto, *en una reconciliación negativa*. BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 136.

³⁰ Baudelaire fue el primer autor en advertir que Goya había difuminado la frontera entre la realidad y la ficción, ya en los *Caprichos*, cuando señaló que en su obra *el punto de unión entre lo real*

que en las *Pinturas Negras* los contenidos desbordan el marco tradicional que separa la ficción de lo real, en la medida en que ninguna de ellas responde a un guión previsible.³¹ En este sentido, podemos considerar que *Duelo a garrotazos* incorpora de algún modo la fuerza creativa de la propia naturaleza, puesto que nos ofrece —más allá de toda representación— el proceso de surgimiento y, asimismo, la manifestación de algo que acontece sin la mediación de su autor, es decir, sin que podamos oír *la voz* de su narrador, de un modo nos adentra en un lugar común y, finalmente, compartido con sus protagonistas.³²

Sin embargo, las *Pinturas Negras* añaden un nuevo factor, en mi opinión, sobre los ya indicados que las distingue claramente de la obra de sus contemporáneos, al tiempo que las proyecta definitivamente hacia el futuro. En algunas obras de esta serie Goya implica al espacio *fuera de campo* de la imagen como parte de los contenidos de la obra, tal y como se desprende del lugar señalado por los protagonistas de *Dos viejos comiendo*. Pero algunos de los personajes de las *Pinturas Negras* dan una vuelta de tuerca más en dicho sentido cuando dirigen su mirada a un *contra-plano* en el que nos hallamos precisamente nosotros [fig. 5]. También resulta particularmente extraño que no exista ningún testigo en este duelo. Por esta razón, la soledad que envuelve a los personajes agudiza la intensidad del combate, de tal modo que los convierte en los representantes de lo real, pero también nos implica a través de la mirada de su protagonista, en la medida en que somos los *únicos testigos* de su tragedia.

Pero este recurso nos convierte no sólo en testigos, sino en co-protagonistas de un suceso para el que no tenemos respuesta.³³ En este sentido, varias obras de la serie establecen una relación recíproca con el espectador, para cuyo análisis pueden ser útiles las reflexiones de diversos autores que han estudiado esta singular configuración en otras disciplinas.

y lo fantástico es por completo intangible (BAUDELAIRE, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1989, p. 123). Véanse, al respecto, las reflexiones de LOMBA, C. y BOZAL, V., *Goya y el mundo moderno*, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Lunwerg, Fundación Goya en Aragón, 2008, p. 260.

³¹ Tal y como señala Román de la Calle, si el arte clásico *en el desarrollo de su representación, juega con la apariencia de lo que muestra, el arte moderno, por contra, ha apuntado, más bien de manera inmediata, sobre la aparición misma, es decir, sobre el proceso de surgimiento de la obra* (DE LA CALLE, R., *Gusto, belleza y arte: doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, p. 229).

³² A ello se refiere igualmente V. Bozal, cuando comenta que Goya, al organizar su imagen, *procura disponer los motivos de tal modo que nosotros nos encontremos implicados en ellos. No somos espectadores distantes, sino personajes virtuales, y añade que las Pinturas Negras se empeñan en mantener un diálogo efectivo con nosotros, espectadores, tanto que son muchas las ocasiones en las que podríamos ocupar su sitio* (BOZAL, V., *Pinturas negras...*, *op. cit.*, pp. 20 y 104).

³³ Este efecto, como señalan C. Lomba y V. Bozal, *se produce cuando no existe una vía de salida, algo que la sátira siempre promete, pero no lo grotesco* (LOMBA, C. y BOZAL, V., *op. cit.*, p. 229).



Fig. 5. F. Goya. Duelo a garrotazos (fragmento), fotografía de J. Laurent, 1866-73. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, M.º de Cultura y el NIM.

La reciprocidad que todo punto de vista conlleva, fue adelantada por Deleuze.³⁴ Por su parte, Wolfgang Iser ha estudiado en su excelente ensayo sobre los efectos generados en el lector por la literatura de ficción, el modo en que los personajes de una escena resultan afectados por la presencia de otros que comparten el mismo escenario.³⁵ Esta incorporación de lo ajeno, por parte de los personajes en el ámbito de la ficción, está presente en *Duelo a garrotazos*. Sin embargo, la mirada que nos dirige su protagonista [fig. 5] da un paso más en dicha dirección, puesto que no sólo se ve afectada por la escena en la que está envuelto, sino por algo más que no forma parte del espacio representado, y que se halla en el espacio de afuera, es decir en el real, el que ocupamos como visitantes de la escena. De manera que la relación dialéctica —y los intercambios que de ella se desprenden— no se realiza únicamente entre los personajes del

³⁴ Tal y como señala Deleuze: *Leibniz ya nos había enseñado que no hay puntos de vista sobre las cosas, sino que las cosas, los seres, son puntos de vista. Pero Deleuze añade que, para Nietzsche, por el contrario, el punto de vista está abierto sobre una divergencia que él mismo afirma* (DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral, 1971, p. 221).

³⁵ Ello sucede, tal y como indica W. Iser, cuando la estructura de un relato conduce *por medio del cambio de posiciones trazado, todas las posiciones del texto a una observabilidad mutua, por lo que a la posición particular le corresponde algo que ella misma no posee en su realidad dada* (ISER, W., *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, p. 166).

espacio de ficción, puesto que el espectador, en *Duelo a garrotazos*, también está considerado en la mirada de su protagonista, tal y como hemos descubierto en la versión original fotografiada por Laurent.

En consecuencia, las *Pinturas Negras* nos proveen de *algo más* que una posición —un punto de vista— frente al suceso representado. En algunas de sus obras el visitante es *observado* directamente por el protagonista de la escena, es decir, aparecemos referidos en la perspectiva de la obra como resultado de *mostrarnos a la vista*, de tal modo que sólo la otra posición —desplazada hasta el lugar del horizonte pictórico— nos ofrece el necesario punto de vista. Merleau-Ponty ha interpretado esta posición —en la que el observador es también observado— como una relación que nos vincula con lo ajeno, donde rige la ley de la *reciprocidad*.³⁶ Goya, de este modo, ha *invertido* nuestro punto de vista como espectadores distantes, puesto que nos hallamos inopinadamente *reflejados* en la expresión de este personaje. Finalmente, dicha mirada ha invalidado nuestra posición como espectadores inadvertidos, puesto que su protagonista expresa claramente una conciencia adquirida sobre su propia circunstancia que comparte de un modo manifiesto con el visitante de la escena. El espectador, por tanto, se encuentra de algún modo *asumido* en la respuesta que ofrece la expresión del combatiente de *Duelo a garrotazos*. Debido a ello, su mirada no sólo nos hace partícipes de su tragedia, puesto que nos confirma con su expresión que forma parte de la nuestra y, además, nos advierte que se trata de un lugar común, de ahí su carácter indudablemente contemporáneo.

³⁶ (M)i mano sólo puede tocar algo porque puede ser tocada; en cuanto que veo, es preciso que la visión sea duplicada con una visión complementaria o con otra visión: yo mismo visto desde fuera, tal como me vería otro, instalado en el centro de lo visible [MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 253].